Byronizm i scottyzm w „Konradzie Wallenrodzie"

Za ostatni syntetyczny wyraz wiedzy o *Konradzie Wallenrodzie* należy dzisiaj uważać wydanie krytyczne tego poematu, dokonane świeżo przez prof. W. Bruchnalskiego.[1] Właściwa znakomitemu uczonemu lwowskiemu gruntowność, jego ogromna erudycja i cierpliwość badawcza święcą tutaj — w spółce z najżywszem umiłowaniem przedmiotu — liczne tryumfy. Dzieło ma tyle warunków do tego, żeby się stać pomnikowem, iż pomożenie mu do tego, czem kto może, powinni sobie historycy nowszej literatury polskiej uważać nieledwie za obowiązek. Ze swej też strony — pisząc się najzupełniej na to, co o brakach tej najlepszej monografii o *Wallenrodzie* powiedział Stanisław Pigoń,[2] — spróbuję uzupełnić w jednym bodaj ze wskazanych przez Pigonia punktów, mianowicie rozważyć na nowo kwestję wpływów Byrona i Scotta i zmienić wzajemną tych wpływów w poezji Mickiewicza proporcję.

I

Zbieżności *Wallenroda* z Byronem spostrzeżono bardzo dawno. Już w parę miesięcy po ukazaniu się poematu pisał Andrzej Koźmian do generała Morawskiego, że „jest (Wallenrod) naśladowaniem *Korsarza* Byrona, ale dalekiem od wzoru."[3] Wiadomo też, że nie uszedł ten fakt uwagi wielbicieli Mickiewicza rosyjskich, że Eugenjusz Boratyński w znanym, entuzjastycznym wierszu wygłoszonym do autora *Wallenroda* na uczcie pożegnalnej w Moskwie ~~1828~~ zaklinał go, żeby, sam bogiem będąc, cudzym bogom ~~nie~~ hołdować przestał i Byrona nie naśladował. Mochnacki w swej rozprawie *O literaturze polskiej w XIX wieku* nie dotknął tej kwestji zupełnie. Gromił tylko Konrada za jego sentymentalność a cały poemat za zły układ. Nie uniknął jednak wpływ Byrona oka obu przyszłych wielkich poetów: Słowackiego i Krasińskiego. Krasiński wprawdzie w artykule p.t. *Konrad Wallenrod*, w październiku 1830 r. w *Bibliothèque Universelle* genewskiej drukowanym, nic o tem nie

---

1.) Adam Mickiewicz — *Konrad Wallenrod* — Wydał, wstępem i objaśnieniami opatrzył Wilhelm Bruchnalski; Lwów–Warszawa–Kraków. Wydawnictwo Zakładu Nar. im. Ossolińskich, 1922.

2.) *Przegląd Warszawski*, nr. 12 str. 393–398.

3.) Siemieński, *Portrety literackie*, Poznań 1868, Tom III, str. 374. List z 5 kwietnia 1828 r.

wspomina ale zato wcześniej już, bo w lutym tegoż roku, do tejże _Biblioteki_ pisze swój _List o stanie obecnym literatury polskiej_, nazywa obie powieści Mickiewicza nietylko _Wallenroda_ ale i _Grażynę_ „poematami historycznymi w rodzaju Byrona". Słowacki zaś w przypisie do _Mindowego_ (1832) pierwszy nawet wyszedł poza ogólniki, stwierdzając, że „opisanie charakteru Wallenroda jest opisaniem Lary lub Korsarza, z tą różnicą, że Korsarz w zapasach gorących ulgi nie szukał: że nareszcie, przystępując do drobniejszych szczegółów, krzyk Aldony umierającej w _Wallenrodzie_ jest krzykiem ostatnim i przeraźliwym Parizyny". Wreszcie Goszczyński w _Nowej epoce poezji polskiej_ — chociaż wyraźnie Byronizmu nie zarzuca, mówiąc tylko ogólnie o „powleczeniu całego dzieła takim pokostem XIX wieku", że to „narusza najistotniejszą posadę poezji narodowej, barwę wieku, miejsca, osób, jednem słowem prawdę" — przez to samo jednak, że omawia poemat pod nagłówkiem: _Angielszczyzna i niemczyzna_, wskazuje, że wpływ angielski dostrzegał.

Opinję najświatlejszych czytelników spółczesnych potwierdzili późniejsi historycy literatury jednozgodnie. Jedni silniejszy, inni słabszy na Byronizm _Wallenroda_ kładą nacisk, nie kwestjonuje go nikt. Należy jednak zaznaczyć, że aż do najnowszych czasów nikt tej sprawy nie badał szczegółowo. Nawet dzieła, czy rozprawy, które z samego tytułu swego pozwalają się spodziewać gruntowniejszego jej omówienia, jak _Byron i jego wiek_ Zdziechowskiego, lub _Kilka słów o bajronizmie Mickiewicza_ Spasowicza — ograniczają się do ogólnego stwierdzenia podobieństwa między Konradem a bohaterami Byrona, podkreślając przytem głównie tylko cechy zewnętrzne. Podobieństwa wewnętrznych dopatrywał się Nehring, bardziej jednak jeszcze gołosłownie niż inni.1) Jeśli się nie mylę, to pierwszy prof. Kallenbach zadał sobie trud dokładniejszego zestawienia _Wallenroda_ z _Korsarzem_ i podał w swej znanej powszechnie monografji (1897) dość obfite tego zestawienia wyniki. Pomnożył je później dopiero w r. 1914 najbardziej u nas lubujący się w tego rodzaju studjach prof. Windakiewicz, który nadto do listy „zapożyczeń" z _Korsarza_ dorzucił jeszcze po jednem z _Childe Harolda_ i _Narzeczonej z Abydos_.2)

Prof. Bruchnalski w swem najnowszem wydaniu _Wallenroda_ zlekceważył te zestawienia szczegółowe nawet w objaśnieniach wydawcy, tak niezmiernie obfitych, tak oglądających dokładnie ze wszystkich

1.) _Studja literackie_ Poznań 1887 (_Grażyna i Konrad Wallenrod_ str. 261: „Że charakter Konrada jest byronowski, o tem zapewne nikt nie wątpi: gwałtowny, namiętny, bluźnierca ustaw boskich i ludzkich (?) z których się wyłamuje, [?] siły niszczącej (?) z przewodnią myśli podobną do Korsarza Byrona (?), jest on tylko w jednej rzeczy miększy jak wszyscy bohaterowie byronowscy, to jest w miłości." 2.) _W. Scott i lord Byron_. Kraków 1914.

stron każde niemal Mickiewiczowskie słowo. Tylko przy zakończeniu: „Taka pieśń moja o Aldony losach..." i t. d. zanotował nie bardzo przekonywające spostrzeżenie Gallego, że przypomina ono zakończenie Giaura: „Tyle zostało o Giaurze powiadań" ... i t. d., i przyznał słuszność tym, którzy krzyk końcowy Aldony przypomina „krzyk dziki, nieznośny ... i t. d. Paryzyny w chwili wykonania wyroku śmierci na jej kochanku Hugonie". Niedaleko od tego dowodu są słowa Halbana, wypowiedzianych do Wallenroda w godzinie jego zgonu, uwagę, że słowa te trafiają jakby w myśl Byrona w Giaurze, że „kto z nas w boju żywota dokona / którzy się imię pomiędzy imiona / na których wzmianka ... i t. d."

We wstępie do wydania wspomina prof. Bruchnalski z pewną jakby niechęcią o tem, że odkąd „klasycy przez usta A. Koźmiana uznali, że Wallenrod jest naśladowaniem Korsarza Byrona a Słowacki orzekł, że jego charakter „jest opisaniem charakteru Lary lub Korsarza", od tego czasu mówi się i rozprawia o rysach bajronicznych bohatera mickiewiczowskiego. Owszem — mówi prof. Bruchnalski — niepodobna zaprzeczyć, żeby Wallenrod nie przypominał różnych postaci, pierwszorzędną rolę odgrywających w utworach Byrona, — niepodobna zaprzeczyć, żeby wizerunek jego nie nasuwał myśli „ponurego", „o sercu zakrwawionem" Hassana, czy upornego, toczącego dziką walkę wręcz Kalojera z Giaura, — albo dzikiego trapionego myślą mściwą a głęboką Dżiaffira z Narzeczonej — albo ze znamionami przeszłych, burzliwych namiętności Lary — albo wreszcie — a najbardziej ze wszystkich — Korsarza, który z Medorą stanowi nawet parę kochanków tragicznych, niby pendent do Konrada i Aldony, — ale mimo to wszystko, mimo wyraźne analogje, szczególnie w rysach zewnętrznych, którymi obaj poeci charakteryzują swoje postacie, Wallenrod za bohatera bajronicznego w rezultacie ostatecznym uważany być nie może, chociaż, pominąwszy wiele szczegółów, ze względu na swój stosunek do ojczyzny, do sumienia, do ukochanej kobiety."

Otóż tutaj naprzód wypadnie zauważyć, że w zrozumieniu wszystkiego, co Konrada od bohaterów Byrona różni, nie jest prof. Bruchnalski bynajmniej odosobnionym. Odczuwał te różnice równie mocno Spasowicz, odczuwał Kallenbach, a nawet Windakiewicz, który w przypuszczeniu naśladownictwa Korsarza dochodzi aż do wniosku, „że Mickiewicz zrobił sobie na kartce wyciąg charakterystycznych rysów byronowskiego Konrada ... i potem to, co brał z Byrona, powtórzył w jednym ustępie" — nawet prof. Windakiewicz nie wątpi, że „utwór Mickiewicza pod względem pomysłu, i wykonania jest bezporównania wyższy od utworu Byrona".[1] Atoli właśnie dlatego, żeby tę wyższość, czy tylko różność dokładniej i ściślej można określić, tam zwłaszcza, gdzie z drugiej strony analogje jakieś są jednak wyraźne i wrażenie zależności jednego poety od drugiego jest niemal powszechne, — trzeba wprzód równie ściśle zbadać fundamenta, na których się takie wrażenie opiera, zestawić owe analogje możliwie wyczerpująco, scharakteryzować ich rodzaj

1. Tamże, str. 158. l. c.

i wyróżnić te (jeśli są takie), które sięgają w samą głąb pomysłu, od tych, które osiadły tylko przypadkowo jakby na jego powierzchni. Lekceważyć zresztą całkowicie nie należy nawet tych ostatnich. Bo choć najzupełniejszą słuszność ma Słowacki, kiedy wymieniając analogje między Wallenrodem a utworami Byrona dodaje: — „o jednych pewny jestem, że autor zbliżenia obrazów nigdy nie dostrzegł i takie przystosowania, równie jak błędy przez drukarza popełnione prędzej w oko czytelnika niż w oko autora wpadać mogą" — to przecież trzeba pamiętać, że podświadoma część procesu twórczego jest dla badacza twórczości artystycznej nie mniej interesująca niż część świadoma, nie mówiąc już o tem, że kwestja filjacyj literackich, zarówno w treści jak w formie i we frazeologji nawet, jest jednym z przedmiotów historji literatury najistotniejszych.

II

Spróbujmy że tedy ustalić o ile możności podstawy sądu o byronizmie Wallenroda, żeby się przekonać, czy i o ile ten sąd należy dzisiaj zmodyfikować. +

Powiedzmy najprzód od razu, że dwa zasadnicze punkty zbliżenia tego poematu do powieści byronowskich — mianowicie: bohater i układ. Pierwszy z tych punktów zwłaszcza uderzał zaraz wszystkich od pierwszego rzutu oka, zacznijmy tedy od niego.

Dobrze będzie może zaraz zaznaczyć, że zarzut naśladownictwa, który nad kreacją postaci Konrada mniej lub bardziej dotychczas ciąży, zbyt już powinien być ograniczony do pewnej miary przez sam rodzaj jej poczęcia. Nikt chyba nie pomyśli, żeby stadja rozwojowe zamysłu twórczego ująć tutaj pojęciowo w porządek następujący: 1.) Chcę stworzyć bohatera typu byronowskiego; 2.) chcę mu dać zrozumiały i wyższy, uzasadniający motor działania; 3.) ubiorę go inkarnacją machiawelizmu zastosowanego do potrzeb pobitego narodu. Myślę, że choćby kto nawet dopuszczał u Mickiewicza możliwość naśladownictwa świadomego, to jednakby chyba ujmował ten proces w porządek odwrotny: najprzód idea, potem myśl, że na inkarnację jej poetycką nadawałby się dobrze człowiek pokroju Korsarza czy Lary. Oczywiście jednak i to drugie ujęcie byłoby sztucznem racjonalizowaniem procesu z natury swej irracjonalnego, jeśli to był naprawdę artystyczny proces twórczy. Sztuka jest intuicją, jest wizją — mówi jedynie słusznie Benedykt Croce. Procesy intellektualne mogą za pośrednictwem silnych reakcyj uczuciowych wywołać akt stworzenia, w nim samym jednak miejsca na rozumowanie niema. Możnaby zatem ściślejszej powiedzieć: najprzód idea, a potem ujrzenie jej w postaci i działaniu człowieka typu byronowskiego. Nie mając tedy żadnych chyba wątpliwości co do tego, że postać Konrada Wallenroda jest dziełem sztuki a nie rozumowania, możnaby summum zależności, jakaby się mogła w stosunku tej kreacji do byronowskich okazać, ująć teoretycznie w sposób następujący: 1.) Ideę, którą przejęła uczuciowo Mickiewicza podsunął jego intellektowi Byron. 2.) Wizję postaci, która się stała wcieleniem artystycznem tej idei zasuggerowały Mickiewiczowi reminiscencje bohaterów byronowskich. — Otóż co do idei, wiemy obecnie, najdokładniej zaś wskutek badań prof.

Bruchnalskiego, że jej Mickiewicz Byronowi nie zawdzięcza. To, że bohaterowie powieści Byrona mszczą się i dla celów zemsty posługują się zdradą, że jeden z nich, Korsarz, mści się może także i za Grecję (choć nigdzie to nie zostało zaznaczone) — to wszystko są czynniki, które mogą doskonale tłumaczyć proces kojarzenia się idei mickiewiczowskiej z wizjami tych bohaterów, ale w głąb jej samej nie sięgają. Można więc badanie zależności śmiało ograniczyć do drugiej kwestji tylko: czy i w jakiej mierze wizja artystyczna postaci wcielającej ową ideę powstała z reminiscencyj lektury powieści Byrona. I tu zaraz nasuwa się nowe ograniczenie w fakcie, że Konrad Wallenrod jest (w przeciwieństwie do bohaterów wszystkich niemal powieści Byrona[1]) postacią historyczną. Jakakolwiek byłaby odległość między rzeczywistością historyczną a fikcją poety, zawsze jednak część jakichś rysów, bodaj czysto zewnętrznych, musiała się w ogólnej wizji przystosować do tego faktu, że jej przedmiot nosi nazwisko historyczne, czyli zawsze musiała z tego faktu wynikać; częściowo przynajmniej musiała ta wizja nasiąknąć lekturą jakichś źródeł dziejowych. Jakoż wiemy i z przypisów poety i ze studjów Nehringa, Bruchnalskiego i innych, że tak jest w Konradzie Wallenrodzie istotnie. A więc, nie próbując jej rozstrzygać, co na czem narastało, czy reminiscencje byronowskie na sugestjach lektury historycznej, czy odwrotnie, można jednak z góry już orzec, że te pierwsze mogą stanowić tylko pewną, większą lub mniejszą, część materjału zewnętrznego, z którego została utworzona postać Konrada Wallenroda, ale same wyłącznie tym materjałem nie są. Jaką część tego materjału stanowią, to już pytanie, na które może odpowiedzieć tylko przestudjowanie dzieł Byrona z Wallenrodem w pamięci i w ręku. Oczywiście nie wszystko jednak, co się z Wallenroda znajdzie w Byronie musi iść na karb tego poety, bo te same mniej więcej rzeczy mogą być tu i jeszcze gdzieindziej, np. w źródłach Mickiewicza historycznych lub u innych poetów, ale i w takich wypadkach Byron będzie bądź co bądź jedną z alternatyw, której stopień prawdopodobieństwa w stosunku do innych można się starać określić. Tak np. mszczenie się na wrogu w sposób zdradliwy jest wspólną cechą wszystkich niemal bohaterów Byrona, ale wiadomo,[2] że jako ideę narodową mogli to Wallenrodowi podsunąć Kotzebue i Machiavelli, na wzór zaś żywy służenia narodowi swemu tą drogą mógł mu się może narzucać Szpieg Coopera[3] ale nie Korsarz Byrona. Birch'owi bowiem (bohaterowi romansu Coopera p.t. The Spy) tak jak Wallenrodowi, nie zemsta sama na wrogim narodzie przyświeca jako cel główny, tylko wyzwolenie własnego. Obaj zaś szkodzą wrogowi narodowemu, pozornie mu służąc, czego w żadnym utworze Byrona niema. Korsarz natomiast mści się nie wiadomo za co, o tem, żeby został korsarzem z pobudek patrjotycznych, nic nie słyszymy, nie możemy nawet mieć pewności, że wyłącznym celem jego wypraw rozbójniczych są Turcy. Charakteryzując go ogólnie (w I, 11) mówi o nim poeta, że dorzew-

1) Wyjątek niby stanowią Więzień Chillonu, Mazepa i Paryzyna. W historyczność jednak osnów opowiadających w tych utworach, zamiar ich autorów i w intencjach artystycznych autora nie gra roli.

2) Zob. Bruchnalski, wstęp do wydania Wallenroda, str. XXXV – XL.

3.) Zob. Kleiner: Wallenrod polski i Wallenrod amerykański (Księga zbiorowa ku uczczeniu pierwszej rocznicy otwarcia uniwersytetu poznańskiego. Poznań 1920).

sy krzywd i wzgardy od ludzi, poczuł ich nienawidzić wogóle, „and thought the voice of wrath a sacred call / To pay the injuries of some on all." Nie ma też wiele podstaw do twierdzenia, że był Grekiem. O jego narodowości nic Byron nie mówi, a imiona najbliższych towarzyszy: (Juan, Gonsalwo) greckie nie są. Porówny z nim, podając wodzowi (w I, 7) listy, oznajmia, że przybył od szpiega Greka, co raczej na odrodzenie narodowości tego szpiega wygląda, niż na jej z piratami wspólność. Ani zatem przez charakter swej działalności, ani przez jej motywy, ani przez sposób nie zbliża się Korsarz do Wallenroda bardziej niż inni bohaterowie Byrona.1) Jeśli tedy to ogólne wrażenie byronizmu Konrada Wallenroda, które u tylu czytelników towarzyszyło lekturze tego poematu, kojarzyło się zwykle przedewszystkiem właśnie z Korsarzem, to przyczyny tego szukać trzeba w czem innem. Z zestawienia szczegółowego, dokonanego przez Kallenbacha i Windakiewicza, wynika wyraźnie, że źródłem głównem tego wrażenia jest rzeczywiste podobieństwo ogólnej charakterystyki bohaterów, tej mianowicie która w Wallenrodzie (I) tworzy się wówczas, gdy „niewolnicy zakonnej obrady rozpamiętują Konrada przymioty" a która w Korsarzu daje w I pieśni bezpośrednio sam autor. Jest więc Korsarz „a man of loneliness and mystery"; od towarzyszy trzyma się zdaleka: ne'er seasons he with mirth their jovial mess... ne'er for thy lip the purpling cup they fill", również też niewzruszony jest na wdzięki niewieście: "Though fairest captives daily met his eye / He shunn'd, nor sought, but coldly pass'd them by. A przecież: The solemn aspect and the high-born eye / That checks low mirth — lacks not courtesy.... when he wished to win, so well unbent / That kindness cancell'd fear in those who heard.... But such was foreign to his wonted mood.

Otóż wiemy od Krzyżaków, że Konrad Wallenrod również jest samotnikiem, pogrążającym się często „w dumy tajemnicze", że również „światowej nie lubił pustoty, ani pięknej nie dzielił biesiady", i także „na krasne lica poglądał zdaleka, od czarującej rozmowy uciekał", choć czasem przecież „darły się chuci, w których zabawy młodzieży podzielał" i nawet „damom sypał gwarzących słówek kwiecie". Tylko „były to rzadkie chwile zapomnienia". Można do tego zestawienia Kallenbacha i Windakiewicza, których dotychczas w drobnej mierze tylko uzupełniłem, dodać jeszcze zestawienie: His step was feeble and his look deprest / Yet worn he seem'd of hardship more than years / And pale his cheek with penance, not from fears (II, 3) — „A choć jeszcze młody, / Już utracił siły i zwiędłe jagody / Napiętnowane starością cierpienia" — a wystarczy tego, żeby owo pierwsze ogólne wrażenie zależności jednej postaci od drugiej usprawiedliwić i wytłumaczyć je właśnie łatwem kojarzeniem się tych dwu charakterystyk. Najdokładniej zatem właściw=

1) Motywuje się tutaj tę opinję niezgodną dotąd, że Nehring (l. c. pieś.) „z prawdziwej myśli podobieństwa Wallenroda do Korsarza", a Kallenbach wprost twierdzi, że Korsarz „jest Grekiem, dyszącym nienawiścią ku Turkom" (Podkreślenia prof. K.)

sformułował zakres zależności Mickiewicza od Byrona w Wallenrodzie Słowacki, mówiąc, że „opisanie charakteru Wallenroda jest opisaniem Lary lub Korsarza". Opisanie, nie charakter sam. Jest to wielka różnica. Wpływ bowiem Byrona ogranicza się w ten sposób do tego, że Mickiewicz, wyposażywszy swego Konrada w tą treścią duchową, którą mu dał z siebie i ze swojej twórczości Krzyżaków, których nienawidził i których mu przeznaczył ku zgubie, wyobraził sobie jego sposób życia w tym okresie podobnym do sposobu życia Korsarza lub Lary w powieściach Byrona, i dając zewnętrzną tego sposobu życia charakterystykę, mimowolnie powtarzał te jej szczegóły, które mu pozostały w pamięci po lekturze tamtych powieści. Przytem tajemniczość ulubieńców Byrona, która u niego staje się manierą, stawała się u Wallenroda czemś daleko bardziej naturalnem, doskonale zharmonizowanem z naturą jego położenia, rolą i zamiarami.

Mówiąc o postaciach Byrona, myślę tu za Słowackim zarówno o Korsarzu jak i o Larze. Larę też przedewszystkiem obok Korsarza mieli niewątpliwie na myśli ci wszyscy, którzy o zależności Wallenroda od bohaterów Byronowskich (w liczbie mnogiej) mówili ogólnikowo i bliższe zestawienie (którego niewiadomo czemu nie zrobił ani prof. Kallenbach, ani nawet czyniący w takich sprawach prof. Windakiewicz) + wykaże, iż, choć charakterystyka tego [illegible] zgadza się z pewnymi przytoczonemi szczegółami charakterystyki Wallenroda mniej wyraźnie niż charakterystyka Korsarza, to zato znów inne rysy jego przypominają nie mniej uderzająco.[1+] Zresztą i te pierwsze występują w Larze (I 7) w niewielkiej tylko modyfikacji i jakby w streszczeniu: „He mingled with the Magnates of his land; / Join'd the carousals of the great and gay, / And saw them smile or sigh their hours away; / But still he only saw, and did not share / The common pleasure or the general care; / ... Nor shadowy honour, nor substantial gain, / Nor beauty's preference, and the rivals pain: / Around him some mysterious circle thrown / Repell'd approach, and show'd him still alone; — To co w Korsarzu trzeba było zbierać z różnych ustępów, łączniej tutaj (co prawda w wariancie bardziej oddalonym) wystąpiło skupione w kilku wierszach jednego ustępu. W jednym z dalszych zaś występuje to, czego w Korsarzu wcale nie było, mianowicie opis jednego z ataków tajemniczej choroby, której Lara podlega, opis przypominający pod niejednym względem obraz pijanego Wallenroda. Lara po straszliwym krzyku leży zrazu na pół martwy, tylko na jego ustach „some half-form'd threat in utterance there died" (Wallenrod „straszliwie groził niewiadomo komu"). Wnet jednak, skoro go podniosą: „The swarthy blush recolours in his cheek / His lip resumes its red, his eye, though dim / Rolls wide and wild, each slowly quivering limb / Recalls its function, but his words are strung / In terms, that seem not of his native tongue; / Distinct but strange, enough they understand / To deem them accents of another land" (I x 13). Gdy z Wallenrod pijany nagle „zdał się zmieniać postać nową / I twarz jego bladą i surową / Jakiś rumie-

[1+] Nie wolno tu też zapominać o wspomnieniu samego Mickiewicza, które zanotował Malewski, że idea literackiego poematu rzucona (t. zn. powzięta ... w [illegible] 1825 r.) dla podobieństwa z Larą". (Idea zmiany tylko ... pisania

nie chorowity krasił (The swarthy blush recolours in his cheek) I wielkie, mgliste, błyszczące źrenice, / Które czas nieco skaził i przygasił (his eye though dim) ciskały dawnych ogniów błyskawice (rolls wide and wild).. Dłoń lutni szuka, usta pieśni leją / Pieśni nucone cudzoziemską mową / Lecz je słuchaczów serca rozumieją." (Enough they understand...)". I nie dość jeszcze na tem. Tym, który jeden naprawdę Konrada rozumie w tych momentach i który zarazem umie nań podziałać uspokajająco, jest jego powiernik Halban. Podobne też zupełnie rolę odgrywa przy Larze jego paź Kaled.. He alone appear'd / To know the import of the words they heard ... with less surprise / Than those around their chieftains state he eyes, / And in that tongue which seem'd his own replied. — Umie „to soothe away the horrors of his dream", jak Halban, który „zaraz mu chmurne czoło wypogadza / Gdy przygasza i obłok studzi". — Wreszcie można jeszcze do tego dodać ten szczegół (Lara II, 6) że po tajemniczym zniknięciu Ezzelina „[Strange suspicion whispering Lara's name / [Now daily mutters o'er his blacken'd fame; / [Then sudden silent when his form appear'd / [Awaits the absence of the thing it fear'd. Tak też po powrocie Konrada ze zgubnej dla Zakonu wyprawy snuło się wśród „niektórych rycerzy" czarne podejrzenie. Ale Wallenrod „spojrzał, przemówił, skinął — o zgrozo! / Słuchają pilnie i każdy mu wierzy; / W błędach człowieka widzą sądy Boga, / Bo kogoż z ludzi nie przekona — trwoga?"

Zważywszy wszystkie te, niemniej liczne, jak widzimy, niż z Korsarzem analogje, mógłby się nawet może ktoś zdziwić, że wcześniej ~~B~~ byronizm ~~Konrada~~ Wallenroda zawsze się raczej ku Korsarzowi jednak nachylało u wszystkich (z wyjątkiem Borowskiego) niż ku Larze. Otóż coś zaważyło tu zapewne (u niektórych przynajmniej) przypisywanie Korsarzowi (niezasadnie, jak już wiemy) podobnych Wallenrodowym pobudek działania; ale więcej ~~jeszcze~~ ~~zapewne~~ niewątpliwie jeszcze samo podobieństwo więcej, które już tylko z Korsarzem właśnie z pośród bohaterów Byrona łączy bohatera Mickiewiczowego — podobieństwo nie charakterystyki już, ale romansu. Stwierdził je prof. Kallenbach, za nim Windakiewicz, i przyznał im także pod tym względem słuszności Bruchnalski. Kallenbach podkreślił szczegół, że „Korsarz i Alf pod wieżą słuchają pieśni swych kochanek, Korsarz i Alf w decydujących chwilach ~~nie~~ mogą oderwać myśli od wieży, w której skarb ich cały"; można też do tego dodać zbliżenia pewne nawet samych tekstów. Korsarz, jak Wallenrod, wyrzuca ukochanej smutny nastrój jej pieśni (My own Medora! sure thy song is sad...) ona zaś wyrzuca mu podobnie jak Aldona: In Conrad absence wouldst thou have it glad? / Without thine ear to listen to my lay / Still must my song my thoughts, my soul betray. (Głos z wieży: „Przyszedłeś późno, tęskno było czekać / I mimowolnie jakaś pieśń dziecinna...) Na podobieństwie kończy się po tych paru wierszach, ale jest także pewne zbliżenie między drugą zwrotką pieśni Medory i drugą zwrotką pieśni Aldony. W pieśni Aldony: „~~Jest wieczny ogień w zamku Swentoroga~~ /

petit { Jest wieczny ogień w zamku Swentoroga (Swentoroga)
Ten ogień żywią pobożne kapłany;
- - - - - - - -

petit

Nikt moich westchnień, łez nie posłyszał,
A dotąd boli serce i źrenica

W pieśni Medory:

There in its (secret) centre, a sepulchral lamp
Burns the slow flame, eternal — but unseen;
Which not the darkness of despair can damp,
Though vain its ray as it had never been.

petit

Wreszcie Kallenbach zwraca jeszcze uwagę na fakt, że obaj bohaterowie po powrocie z wyprawy pierwsze kroki zaraz kierują ku drogim sobie wieżom, a ponadto — już poza analogjami romantycznemi i charakterystyki bohaterów — wskazuje w obu poematach jeden wspólny motyw, mianowicie: Korsarz ukazuje się na uczcie u Seida paszy w przebraniu za derwisza, jak Halban w przebraniu [illegible] na uczcie u Krzyżaków. Niewątpliwie więc reminiscencyj mniej lub więcej wyraźnych największą liczbę odkrywa się w Wallenrodzie szczególnie z Korsarza. Są zaś i inne dowody, że ten poemat Byrona najlepiej miał w pamięci Mickiewicz, najdawniej może znał, najbardziej może lubił. Jeszcze 8 kwietnia 1820 r pisał z Kowna do Jeżowskiego, że „śpiewy niemieckie flisów przywodzą mu na pamięć śpiew korsarzów u Byrona" 1) i [illegible] mimochodem zauważyć, że z tego śpiewu ech pewnych możnaby dostrzec w Odzie do młodości i w Dziadach. „Let him who crawls enamour'd of decay cling to his couch..." przypomina: „Niechaj kogo wiek zamroczy — chyląc ku ziemi poradlone czoło...", słowa zaś o zbroczonym żalu na pogrzebie w przeciwstawieniu do łez szczerze wylanych („they who loath'd his life may gild his grave / Ours are the tears, though few sincerely shed) przypominają „łzę jednego tylko, która szczerze wyleje nad tobą w zgonie" — przeciwstawioną przez Gustawa w IV cz. Dziadów „kłamliwemu żalowi płatnego orszaku i kirem powleczonym cugom."

Ślady pamięciowe innych poza Korsarzem i Larą utworów Byrona nie zaznaczyły się już w Konradzie Wallenrodzie lub też zaznaczyły się drobiazgami. Przypomnę tu tylko raz jeszcze uwagę Kozłowskiego o podobieństwie ostatniego krzyku Aldony do krzyku Parysyny i powtórzę za Windakiewiczem, że podobieństwo takie zachodzi również z krzykiem wyrwanym z Abydos, Zulejki. Myśl jej ostatnia o Selimie: „burst forth in one wild cry — and all was still." Przy tej sposobności zaś warto zauważyć, że jest pewna sytuacyjna analogja między Selimem a Konradem jako Alfem. Pierwszy wychowuje się na dworze zabójcy ojca, drugi na dworze śmiertelnego wroga ojczyzny. Obaj przez pewien czas żyją w nieświadomości swego położenia, ale każdy z nich znajduje wśród swego otoczenia człowieka, który go uświadomi, przypomni obowiązek [illegible] i zemsty i stanie się właściwym wychowawcą. Stary niewolnik Haroun odgrywa przy Selimie rolę podobną do tej, którą Halban odgrywa przy Alfie. Nie można jednak zapominać, że jest to podobieństwo czysto sytuacyjne, że ani założenia poetyckie obu kreacyj, ani charaktery, ani właściwe cele ich działania, nic wspólnego z sobą nie mają. Halban wogóle jest postacią, która wypłynęła ze źródeł natchnienia Byronowi zupełnie prawie obcych, z punktu widzenia byronizmu

1) Korespondencja Filomatów II, 18.

można o nim powiedzieć bardzo niewiele. W pieśni jego tylko zauważył prof. Windakiewicz pewną przypuszczalną reminiscencję z Childe Harolda. Cytujemy tu mianowicie (w II, 18):

When granite moulders and when records fail
A peasant's plaint prolongs his dubious date.
Can Volume, Pillar, Pile, preserve thee great?
Or must thou trust Tradition's simple tongue.

To istotnie jest myśl tasama, co w słowach Wajdeloty o pieśni gminnej i o [illegible] „malowanych dziejów”, a nawet „a peasant's plaint” przypomina tego kmiecia co, „rymownym płaczem” głosił wielkich ojców (preserve thee great). Wróciwszy do niego jeszcze przy innej sposobności, tylko raz ~~Skoro już jest o nim mowa~~, ~~to~~ można jeszcze dodać, że wspomnienie Wajdeloty jakoby na dźwięk pieśni tego kmiecia „kości spod mej stopy w olbrzymie kształty zbiegły się i zrosły” – wyraża się w słowach przypominających trochę te, które cytujemy w pierwszym ustępie Oblężenia Korynthu: ..

... could the bones of all the slain,
Who perish'd there, be piled again,
That rival pyramid would rise,
More mountain-like ... etc.

Takich drobnych podobieństw frazeologicznych, które zresztą mogą być czystym przypadkiem i mogą czytelnikowi wpadać w oko w utworach dwu poetów nic zgoła o sobie nie wiedzących, – odnajdą jeszcze może ~~[illegible]~~ poszukiwacze takich rzeczy daleko więcej. Śmiało można jednak powątpiewać, żeby te nowe „odkrycia” głębiej i mocniej uzasadniały wpływ byronizmu w treści Konrada Wallenroda, niż to można uczynić już dzisiaj. Ze wszystkiego, co wyżej przytoczono, wynika, że wpływ powieści Byrona zaznacza się w tym poemacie wyraźnie tylko: 1.) w charakterystyce[1] tytułowego bohatera, który w pewnym okresie jego życia tworzy sobie odrębne jego otoczeniu; 2.) w analogjach pewnych sytuacyj tego bohatera z bohaterami tamtych powieści, mianowicie w analogji częściowej stosunku Konrada i Aldony, ze stosunkiem Korsarza i Medory, oraz w częściowej analogji sytuacji Alfa na dworze Winricha z sytuacją Selima na dworze Giaffira. Reszta to conajwyżej drobiazgi bez znaczenia.

VIII

Wypadnie teraz jeszcze zbadać jak się przedstawia stosunek poematu Mickiewicza do byronowskich ze względu na formę.

~~Tutaj~~ Prof. Bruchnalski, który – jak już wiemy – wpływom Byrona na treść Konrada Wallenroda niewiele poświęcił uwagi – tutaj nie wątpi, że „ze względu na formę Wallenrod jest utworem w stylu epyljonów Byrona wykonanym”, i stara się poprzeć to zdanie argumentacją następującą:

»Osnowa jego nie toczy się ciągiem jednostajnego kształtu, jak to zwykło miejsce w eposach dawniejszych lub w utworach epopeicznych, w których osłonę myśli stanowiły bądź pary wierszowe, bądź tegoż samego rodzaju następujące po sobie zwrotki, lecz podzielona jest na ustępy różnej długości, numeryczne tylko, lub osobnemi tytułami oznaczone, a odpowiadające pieśniom bajronowskich poematów. Ustępy czyli pieśni ulegają dalszemu podziałowi na ustępy znowu różnej długości, wśród których

1) Z naciskiem trzeba podkreślić: w charakterystyce, nie w charakterze.

pewna część przybiera kształt zwyczajowej zwrotkowej. Za wpływ stylu Byrona należy uważać przerwy i urozmaicenia toku, idącego zasadniczo w jedenastozgłoskowcu, partjami nie tylko w rozciągłości wierszowej innej, ale także o innej budowie strofiecznej. W tym względzie należy wymienić: w ustępie II „Hymn", w formie prawdopodobnie sekwencji łacińskiej, i „Pieśń" („Wilija, naszych strumieni rodzica"), ... w ust. III „Pieśń z wieży" w sekstynie epickiej ... w ust. IV „Ballada Alpuhara" ... w ust. V „Trybunał tajemny" ubrany w wiersz rozmiaru niejednolitego ... — wreszcie, co na uwagę zasługuje „Powieść wajdeloty" ubrana w heksametr."[1]

Zanim zbadamy słuszność całego tego wywodu, musimy wprzód zaznaczyć, że słowo „forma" pojmuje tutaj prof. Bruchnalski w sensie ograniczonym do powierzchni dzieła, tej najzewnętrzniejszej, tej, która ~~[illegible]~~ wpada w oko już przy przewracaniu tylko kartek utworu bez czytania. Tymczasem trudno chyba zaprzeczyć, że w zakres tego pojęcia wchodzi prócz tego także układ treści wewnętrzny, modus et ars componendi wogóle i w szczegółach, wchodzą wreszcie wszystkie środki ekspresji, styl zatem w węższem, utartem znaczeniu słowa wraz z właściwościami wiersza.

Po takiem zastrzeżeniu zasadniczem, możemy jednak zacząć badanie całego zagadnienia od tej właśnie strony, z której, pominąwszy inne, rozstrzygnął je prof. Bruchnalski. ~~[illegible]~~ Nasuwa się zaraz pytanie, dlaczego to wszystko, co na poparcie swego rozstrzygnięcia przytoczył, ma stanowić znamiona „stylu" Byrona właśnie, a nie stylu starszego odeń autora romantycznych epyljonów Waltera Scotta? Co do podziału na pieśni, czy ustępy, i podziału dalszego tychże na ustępy krótsze — to prof. Bruchnalski sam gdzieindziej[2] przyznaje, że „epylja Scotta .. dzieliły się także na ustępy" — mówi jednak, że „jeszcze widoczniejsze to było na epyljach Byrona, np. Korsarzu, Larze, Oblężeniu Koryntu, Paryzynie, Więźniu Chillonu, Mazepie, dzielonych na pieśni a w pieśniach na ustępy". Otóż właśnie pytanie: dlaczego widoczniejsze?

Naprzód jedno małe sprostowanie. Z powieści Byrona tylko cztery: Narzeczona z Abydos, Wyspa, Korsarz i Lara dzielą się „na pieśni a w pieśniach na ustępy"; reszta: Giaur, Oblężenie Koryntu, Paryzyna, Więzień Chillonu i Mazepa i Beppo — tylko na ustępy[3]. Natomiast właśnie epylja Scotta wszystkie ([illegible]) dzielą się wszędzie na pieśni, a w pieśniach na numerowane ustępy, — widoczniejszy zatem, bo stalszy, jest ten podział chyba tam. Warto zaś przytem dodać, że jest tych pieśni u Scotta zawsze sześć t.j. tak właśnie, jak w Konradzie Wallenrodzie, podczas gdy u Byrona dochodzi liczba pieśni najwyżej do czterech (Wyspa), Korsarz ma ich trzy a Narzeczona

1.) Wstęp do wydania K. Wallenroda, str. LXXXV – LXXXVI
2.) Wstęp do wydania Grażyny (Lwów, Ossolineum 1922), str. XLIII.
3.) Z wyjątkiem Giaura numerowane, przyczem w Beppie oktawy.

i Lara po turze. Z punktu widzenia zatem zewnętrznego określenia treści jest Wallenrod bliższy raczej epyljonom Scotta niż Byrona. Inna rzecz, że różni się nieco zarówno od jednych jak od drugich, bo wstępu w obrębie pieśni nie numeruje, a pieśni (z wyjątkiem „Uczty") są znacznie krótsze zarówno od pieśni Byrona jak i Scotta.

Jeżeli zaś idzie o „przerywanie i urozmaicanie toku partjami nietylko w rozciągłości wierszowej innej, ale także o innej budowie stroficznej" – to znowu niewiadomo, czemu to prof. Bruchnalski uważa za „wpływ stylu Byrona", kiedy u tego poety utwory tego typu co Hymn, Pieśń o Wilji, Alpuhara i.t.d. nie zdarzają się nigdy z jedynym tylko wyjątkiem czterostrofkowej pieśni Medory w Korsarzu[1] – podczas gdy w każdym bez wyjątku z epyljonów Scotta występują conajmniej kilkakrotnie pod osobnymi (jak w Wallenrodzie) nagłówkami, najczęściej Song (jak Pieśń o Wilji lub Pieśń Wajdeloty), często też Tale albo Ballad (jak Alpuhara), dwukrotnie Hymn (raz to the Virgin w Pani Jeziora, drugi raz for the death w Ostatnim Minstrelu), wreszcie jako opowieść o losach jednej z postaci akcji, np. De Wiltons history w Marmion lub Morthams history w Rokeby – jak Powieść Wajdeloty. Można jeszcze dodać, że dwukrotnie gromadzą się u Scotta te ~~zbiory~~ pieśni i ballady przy końcach, i że dialog z oznaczeniem osób pomiędzy wstępami (Konrad – Pustelnica) też ma swój precedens w Pani Jeziora (Allan – Ellen, w pieśni IV), nie mając go w powieściach Byrona. Nie może zatem ulegać wątpliwości, że pod względem zewnętrznego wyglądu jest Konrad Wallenrod powieścią poetycką w rodzaju raczej Scotta niż Byrona.

Co do formy w sensie językowo-stylistycznym i rytmicznym to pod tym względem wobec bardzo różnego charakteru języków ścisłego porównania przeprowadzić oczywiście nie można. Można conajwyżej zauważyć, że gatunkiem ogólnej melodji wiersz Wallenroda znów bardziej się zbliża do wiersza Scotta niż do wiersza Byrona; ale stopy rytmiczne polskie tak mało mają wspólnego z angielskiemi, że zestawienia metryczne niewiele by nam powiedziały o przyczynach objektywnych ogólnego wrażenia takiego czy innego. Gdyby zaś szło o językowe środki ekspresji, o najcharakterystyczniejsze dla każdego z trzech poetów ~~sposoby urozmaiceń i środków stylowych~~ właściwości stylowe, wyznaję, że ich z tego punktu widzenia szczegółowo nie zestawiałem (nie zdołałbym również ustalić). Zdaje mi się jednak, że także zestawienia nie dałyby mocnych podstaw do przypuszczenia zbliżenia Mickiewicza pod tym względem bardziej do jednego z angielskich poetów niż do drugiego. ~~[illegible]~~

Zatem ~~Jeżeli teraz~~ przejdziemy z kolei do kwestji wewnętrznego układu treści, czyli do jej kompozycji,

1) Śpiew Korsarzy, od którego się ten poemat zaczyna, nie jest wyróżniony w tekście ani nagłówkiem, ani miarą wiersza.

to znów okaże się, że wrażenie jakoby Konrad Wallenrod był pod tym względem bliższym powieściom Byrona niż Scotta byłoby oparte na pozorach, a raczej na badaniu tej kwestyi jednostronnem. Uderzające na pierwszy rzut oka podobieństwo z układem powieści Byrona (pomijając wstęp) jak Korsarz i Lara polega na tem, że Wallenrod zaczyna się od ~~od~~ charakterystyki bohatera, następnie, że ~~ta~~ ta charakterystyka wstępna — podobnie znowu jak w wymienionych utworach Byrona — zaznacza bardzo mocno tajemniczość charakteryzowanej postaci, przez co staje się właściwem zawiązaniem ~~t~~ t. zw. „węzła intrygi" (jak to dawniej zwykle mówiono), głównem źródłem podniet dla ciekawości czytelnika. Otóż co do pierwszego trzeba pamiętać, że układ Wallenroda, ten który znamy, uznał poeta za „zepsuty", że miały początkowo być „dwie powieści oddzielne", że pierwsza z nich miała się zacząć od opisu zarazy etc" — druga nie dopiero zaczynała się również tak, jak obecnie cały poemat.¹) Gdy zaś równocześnie wiemy, że zmiana tego pierwotnego układu nie wynikła z pobudek artystycznych, tylko z innych jakichś „różnych przyczyn" — to możemy uznać ów podobieństwo kompozycyjnych punktów wyjścia za przypadkowe. Oczywiście jednak nie zmienia to faktu, że podobieństwo obecnie jest. Temu zaprzeczyć nie można. Atoli to podobieństwo jako kompozycyjne ważnemby było dopiero wówczas, gdyby się pokazało, że i konsekwencje kompozycyjne takiego punktu wyjścia są u Mickiewicza i u Byrona również analogiczne. Tajemniczość bowiem bohatera, jako techniczny środek kompozycyjny, nie jest przecież wynalazkiem Byrona. Jest to środek wogóle dość utarty. Nie szukając daleko, przypomnijmy sobie, że Scott posługuje się nim też bardzo chętnie. Z użycia go, jako sposobu podniecania=

---

¹) Prof. Bruchnalski (Wstęp do wydania K. W. str. LXXIX) sądzi, że z przytoczonych powyżej słów listu Mickiewicza do Odyńca z 28 kwietnia 1828 „nie wynika zgoła: ani co miało być osnową każdej z tych powieści osobna, oprócz tego, że ona miała się zacząć od opisu zarazy, ani też, że były jakiekolwiek rzeczywiste redakcye utworu przedstawiające faktyczne warjacye planu, przeróbki, wstawki i t. p. zmiany." Otóż, jakkolwiek istotnie nie można twierdzić, że były odmienne redakcye utworu na papierze, to jednak istnienie odmiennej redakcyi „w głowie" poety nie może ulegać wątpliwości. Czem się zaś różniła od obecnej, o tem Mickiewicz również mówi wcale jasno: nie osnową, tylko układem. Wszak mówi o zbytecznej długości „Uczty", długości wynikającej z „zepsucia układu", z konieczności „dania opisu zarazy etc" w usta Wajdeloty". Można prawie z całą pewnością twierdzić, że to „et caetera" oznacza nic co innego, tylko obecną powieść Wajdeloty. Napróżno bowiem usunąć z „Uczty" samej pieśni nie wieleby tę ucztę skróciło, pomimo że poeta pisze: „Chciałem zrobić dwie powieści oddzielne, poema zacząć od opisu zarazy etc., ale musiałem dać je w usta Wajdeloty dla różnych przyczyn, i to zepsuło układ." To je ~~[illegible]~~ świadczy, że nie jedna rzecz, ale conajmniej dwie takie, które miały zrazu inne przeznaczenie, „musiał" poeta „dać w usta Wajdeloty. A zatem i pieśń i powieść (a przynajmniej jej treść) miały ~~być na początku~~ „zacząć poema", — jak to było widocznem dla wszystkich, którzy się tą kwestyą zajmowali.

nia ciekawości czytelników zaraz na początku powieści, wynika konsekwentnie jako wytyczna dalszego układu system stopniowego zaspokajania tej ciekawości, przyczem oczywiście zawsze pozostaje możność wystawiania jej jeszcze po drodze na różne próby, sprowadzania na manowce domysłów fałszywych i. t. p. Tak właśnie postępuje Scott w *Pani jeziora* lub potem w *Ivanhoe* 1), tak Cooper w *Szpiegu*, i tak też postępuje Mickiewicz w *Wallenrodzie* 2), ale wcale nie postępuje tak Byron. Nigdy nie dowiemy się kim byli właściwie Korsarz i Lara, nigdy nie poznamy ani dziejów ich duszy, ani dziejów ich miłości, ani nawet pobudek i celów głębszych ich działania w powieści. Tajemniczość jest w tych powieściach raczej celem niż środkiem. Wogóle t. zw. fabuła jest z reguły u Byrona czemś raczej podrzędnem w stosunku do zasady głównej, którą stanowi ciemna otchłań duszy bohatera, rozmyślnie pozostawiona niezgłębioną, aby się bezdenną wydawała i budziła w ten sposób w czytelnikach uczucia szczególnego respektu połączonego z grozą. Wypadki w tych powieściach zawsze wychodzą z tej otchłani i w nią wpadają – w każdym razie zawsze są podporządkowane bohaterowi; nigdy on im. Jako typowe znamię typowej powieści (i nie tylko powieści) Byrona, można podać małe skomplikowanie fabuły przy wielkiem skomplikowaniu psychiki bohatera. Stąd wielkie uproszczenie i jedność zarazem akcji skoncentrowanej zawsze w sobowtórce jego duszy, która jest na pierwszym i jedynym właściwie planie powieści od początku do końca. Schemat ogólny tego planu jest zawsze mniej więcej jeden i ten sam: występują: 1) bohater, 2) jego kochanka, podporządkowana ~~całe~~ zwykle bierniej indywidualności bohatera, 3) drugorzędna postać męska, będąca przedmiotem jego nienawiści i zemsty. Inne osoby, jeżeli występują (np. Otto w ~~Larze~~ Larze, Hassan w ~~Narzeczonej~~ Narzeczonej) odgrywają – w tej akcji przynajmniej, której jesteśmy świadkami, – role zupełnie podrzędne, nieistotne. 3) Przebieg akcji jest w ogólnym zarysie ~~zawsze~~ zwykle ten, że zemsta ~~zwykle~~ się udaje, ale powieść się zawsze kończy tragicznie. Niema takiej jednostajności schematu u Waltera Scotta. Najbardziej typowe w jego obszernych prozaicznych romansach plany kompozycyjne przedstawił doskonale prof. Wojciechowski w swej pracy o stosunku do nich *Pana Tadeusza*. 4) Dla nas ze względu na *Wallenroda*ważniejsze są krótsze powieści pisane wierszem, ale spostrzeżenia Wojciechowskiego sprawdzają się w przeważnej części i na nich. O jednych i o drugich najogólniej można powiedzieć, że cechuje je – odwrotnie niż u Byrona – znaczne skomplikowanie fabuły, przy nieznacznem właściwie skomplikowaniu psychiki bohaterów. Zato tych bohaterów, t. j. postaci osobno (nie jedna ze względu na drugą tylko) przykuwających do siebie uwagę, jest w każdej powieści po kilka, a przynajmniej po dwu takich, co których możnaby się prawie spierać, który główny. W rozdziale ról i w ich ustosunkowaniu wzajemnem nie trzyma się naogół Scott stałych jakichś schematów. Można tylko zauważyć pewną predylekcję do rywalizacji kochanków (czasem kochanek) bez ostrych, tragicznych konfliktów, jednak, i – w przeciwieństwie do powieści Byrona – ~~[illegible]~~ Tak jest w Lochinvar, w Lordzie, w Korsarzu. ~~[illegible]~~

1) Trykrotnie: z Królem Ryszardem, z rycerzem Wilfredem Ivanhoe, wreszcie z Robinhoodem. 2) I potem w *Panu Tadeuszu*.
3) Wyjątek stanowi Gulnara w *Korsarzu*, której rola, epizodyczna wprawdzie, jest jednak rozmiarami czwarta rola w poemacie i wyjątkową także przez to, że jest jedyną w powieściach Byrona rolą kobiecą aktywną. 4) Pan Tadeusz Mickiewicza a romans Waltera Scotta

Kraków - Akad. Umiejętności 1912,

znów do Byrona — z wyjątkiem regułą zakończeniami. Biegną przytem zwykle w różnem wzajemnem splątaniu wzajemnej dwie różne nici wątku, wywijając się najczęściej z jakiegoś kłębka polityczno-historycznego, który się toczy mniej lub więcej widocznie, wraz z niemi przez cały czas i stanowi również przedmiot uwagi i sam dla siebie. W biegu tych wątków następuje czasem zagmatwanie, wobec którego autor przychodzi czytelnikowi z pomocą, zatrzymując akcję i wprowadzając opowiadanie którego z jej uczestników, wyjaśniające wszystko, co trzeba wiedzieć, żeby to, co w wypadkach, losach czy też pobudkach działania wszystkich było niejasnem, należycie zrozumieć. Tak dzieje się np. (żeby już tylko do epylionów się ograniczyć) w **Rokeby** gdzie Matylda opowiada historję Morthama, lub w **Marmion** gdzie De Wilton opowiada klerowi swoją własną.¹) Te powieści wierszem pisane różnią się od prozaicznych tem, że poeta szybciej zmienia snuje w nich swoje opowiadanie, nie zatrzymując się (jak w prozaicznych) dla szczegółowych epickich opisów, nie wprowadzając (jak w tamtych) całych scen i dialogów, służących więcej charakterystyce otoczenia tła akcji, niż jej samej. Tutaj, jeżeli się zatrzymuje czasem nad opisem przyrody, np. polowania, lub obyczaju, to raczej dla jego malowniczości poetyckiej, niż dla epickiej dokładności. Wtedy też częściej przyspiesza tempo rytmu, niż zwalnia. Najczęściej jednak — jak już wspomniano — zatrzymuje tok opowiadania dla wprowadzenia jakiejś pieśni lub ballady, co się kilkakrotnie dzieje przy sposobności uczty.

Mając teraz przed oczyma, kontrastujące pod niejednym względem z sobą dwa typy układu powieści poetyckiej angielskiej, możemy już na pytanie, do którego z tych typów bardziej się zbliża **Konrad Wallenrod**, odpowiedzieć z jaką taką dokładnością. Cechy, które odrazu uderzają jako wspólne z ~~Byronem~~ z ~~Walterem Scottem~~ powieściami Byrona są: 1) tasama liczba ról, 2) bieg akcji, zmierzający ku pokonaniu w ten czy inny sposób przeciwnika bohatera, 3) sukces tej akcji 4) Tragiczność zakończenia, mimo tego sukcesu. A teraz różnice: Stosunek ról do siebie jest przy jednakowej ich liczbie zupełnie inny. Pomiędzy dwoma mężczyznami nie tylko niema nienawiści i walki, ale jest przeciwnie pokrewieństwo i wspólny cel działania, wspólna nienawiść do przeciwnika, którym jest nie jednostka, ale osoba zbiorowa — Zakon Krzyżacki jako reprezentant narodu — Niemców. Ten zbiorowy przeciwnik jest właśnie czwartą rolą w konstrukcji powieści, i to większą bez porównania, od tej, którą odgrywa zwykle wróg bohatera w powieści Byronowskiej. Ten jest w niej naprawdę tylko czynnikiem konstrukcji; podporządkowany jest w niej zupełnie roli bohatera, napełniony szablonowemi rysami, bo nie sam dla siebie jest celem autora; służy tylko za przedmiot akcji bohatera, której celem znów bardziej charakterystyka duszy bohatera, niż ona (akcja) sama. W **Wallenrodzie** tymczasem walka z Zakonem nie została wymyślona dla bohatera, tylko raczej on dla niej. Ona to jest sprawą główną. Ona też stanowi istotny łącznik obu ról męskich, przyczem żadnej nie można powiedzieć, żeby mniejsza była podporządkowana w tej sprawie większej, żeby Halban wymyślony był dla Waltera, nie sam dla siebie. Jeżeli idzie o podporządkowanie we wspólnej im obu akcji,

¹) Osobiste opowieści bohatera zjawia się też i u Byrona: w Giaurze, w Narzeczonej, w Mazepie

to właściwie Walter jest podporządkowany Halbanowi; Halban jest postacią drugoplanową niby a jednak kierowniczą. Jeśli zaś mowa o ideowym i artystycznym celu kreacji, to obie mają znaczną od siebie niezależność. Wszakże obok idei bezwzględnego poświęcenia wszystkiego dla ojczyzny, którą uosabiają obaj, Halban nadto uosabia osobno ideę znaczenia i potęgi wychowawczej tradycji i poezji, symbolizuje ten miecz wajdeloty, który ona czasem może dzierżyć. Ta druga idea jest w poemacie powiązana z pierwszą dość organicznie, ale ma też ona życie swoje własne. Można natomiast powiedzieć, że dla Waltera została stworzona, jego kreacji w pomyśle samym podporządkowana postać Aldony. Z tego jednak powstaje pewna — nie-byronowska znowu zgoła — dwoistość wątku. „Nienawiść narodów" i „serca kochanków" to są sprawy komplikujące się wzajemnie planowo wprowadzone dla wzbogacenia treści poematu i spotęgowania tragizmu bohatera, — niemniej jednak różne. I oto właściwie owa dwoistość wątku, i jeszcze w szczególności taka dwoistość: serca kochanków i nienawiść narodów — stanowi już przechylenie się Konrada Wallenroda, jako typu powieści, ku romansowi W. Scotta. Dodajmy jeszcze do tego ową postać niby drugoplanową a jednak kierowniczą, która, jak to wykazał prof. Wojciechowski,[1)] stanowi — w prozaicznych co prawda tylko romansach Scotta — czynnik konstrukcyjny wielce częsty, a przybędzie jeden jeszcze punkt styczny niemałoważny. Łączy się to przytem z większem znacznie niż w powieściach Byrona, a bliższem powieściom Scotta skomplikowaniem fabuły wogóle, przy mniejszem też niewątpliwie skomplikowaniu psychiki bohatera. Mickiewicz uznał to nawet za pewien błąd. Kiedy we wspomnianym już liście do Odyńca za „zbyt głęboką" uznał uwagę p. Natalji Bisping „o chrześcijaństwie Konrada żywem a potem zaniedbanem" [2)] — to nie co innego chyba miał na myśli, tylko to, że chrześcijanin tak gorący, iż pokochawszy poganikę dziewczynę przedewszystkiem myśli o jej nawróceniu, powinien był w tem głębokiem chrześcijaństwie swej duszy napotkać mocniej zaznaczoną przeszkodę wewnętrzną na drodze ku późniejszym swym celom, i że proces psychiczny łamania się z tą przeszkodą powinien był zająć w koncepcji tragizmu bohatera bardzo poważne miejsce. Tymczasem silniejszy nacisk położony został tylko na walkę przyjętego na się straszliwego obowiązku z uczuciem do Aldony, a i ta komplikacja nie jest bynajmniej przedmiotem specjalnych analiz, tylko zaznacza się jako moment akcji (a raczej zwłoki akcji Konrada) i objawia się bezpośrednio siłą bólu w ostatnim ustępie rozmowy Konrada z Aldoną. Wogóle ani analizami psychologicznemi, ani tak częstemi u Byrona refleksjami nie przerywa Mickiewicz szybkiego naogół tempa opowiadania, zmieniając w niem, powracając od III pieśni, do stopniowego rozwiązania tych zagadek, któremi pobudził wyobraźnię czytelnika w dwu pieśniach początkowych. Dialog

1) W artykule p.t. Motywy z „Waverleya" W. Scotta w „Grażynie" i „Konradzie Wallenrodzie" (Pamiętnik literacki 1918, str. 289–301)
2) Prof. Bruchnalski (l. c. str. LXXIX) uważa ten zwrot listu za „niezupełnie zrozumiały".

Konrada z pustelnicą spełnia to zadanie już w znacznej części — „Uczta" dokonywa reszty. Pomocniczym czynnikiem pierwszorzędnej wagi jest tutaj przytem opowiadanie historji Waltera przez Wajdelotę — co wszystko razem, jak już wiemy, stanowi właśnie modus componendi w stylu Waltera Scotta.

Widzimy zatem, że jak w zewnętrznym, tak i w wewnętrznym układzie Konrada Wallenroda styl ten raczej przeważa nad stylem Byrona, a już w każdym razie, że nazywanie powieści historycznej Mickiewicza „utworem ze względu na formę w stylu epizodów Byrona wykonanym" jest uogólnieniem, konfrontacji ze przesłankami swojemi niewytrzymującem.

IV

A teraz pora z kolei się przekonać, czy poza sprawami zewnętrznej i wewnętrznej kompozycji nie ma też wpływu Scotta w samem łonie treści Konrada Wallenroda, czy nie ma też i reminiscencyj lektury scottowskich epizodów w różnych tej treści szczegółach; słowem, trzeba zestawić tekst poematu Mickiewicza ze Scottem w ręku, tak jakeśmy to poprzednio uczynili z Byronem. Przedewszystkiem jednak uprzytomnijmy sobie jeszcze, że bardzo dużego znaczenia punktem zbliżenia do Scotta a oddalenia od Byrona tworzy w Konradzie Wallenrodzie fakt, że jest on powieścią historyczną. Wszakże Byron ani zmysłu historycznego ani zamiłowania przeszłości nigdzie w swych powieściach nie okazał. Tymczasem Mickiewicz — choć mu dzieje Krzyżaców XIV w. tylko za parawan dla aktualnej idei służyły — bardzo usilnie starał się o to, żeby stosunki ich wzajemne przedstawić zgodnie z prawdą, lub przynajmniej z podaniem dziejowem, i powoływał się na źródła w przypisach à la W. Scott. Czynił to zaś z prawdziwem upodobaniem, nie dla zamydlenia oczu tylko, i choć przedmowę układał z wyraźną dla nas dzisiaj intencją zwrócenia uwagi cenzury na historyczną stronę utworu, żeby ją odwrócić od politycznej, to przecież niemniej wszystko, co w niej powiedział, powiedział serjo. W tem narzekaniu Wajdeloty, że „uszy spółrodaków jęku, czy to przeszłości głosu nie dosłyszy" jest głęboki akcent szczerości samego poety. Gdy zaś pisał w zakończeniu przedmowy, że dzieje dawnej Litwy „przedstawiają z tego względu [illegible] dla ~~poety~~ poezji [illegible], że poeta opiewający owoczesne wypadki, samym tylko przedmiotem historycznym, zgłębieniem rzeczy i kunsztownym wydaniem zajmować się musi, nie przywołując na pomoc interesu, namiętności lub mody czytelników" — to wprawdzie w tych słowach właściwie mieści się główny w stosunku do cenzury podstęp, ale wolno chyba wierzyć, że byłby Mickiewicz stokroć wolał tesame słowa napisać tak szczerze, jak szczerze podobne bardzo słowa napisał W. Scott w przedmowie do Pani Jeziora: I had always thought the old Scottish Gael highly adapted for poetical composition. The feuds and political dissensions, which, half a century earlier, would have rendered the richer and wealthier part of the Kingdom indisposed to countenance a poem, the scene of which was laid in the High-

lands, were now sunk in the generous compassion, which the English, more than any other nation, feel for the misfortunes of an honourable foe." Gdyby nie to, że przedmowę tę dodał Scott dopiero do wydania The Lady of the Lake z r. 1830, a więc już w dwa lata po ukazaniu się Wallenroda, możnaby myśleć, że podobieństwo tego jej ustępu z przytoczonym wyżej ustępem przedmowy Mickiewicza[1] nie jest przypadkowe. Ale bo też i przypadek ten sam jest przypadkową konsekwencją innego przypadkowego podobieństwa, mianowicie podobieństwa między stosunkiem Szkocji i Anglji a stosunkiem zarówno starej Litwy do Krzyżaków, jak i nowej Polski do Rosji. I już też tyleż samo mogło narzucić Mickiewiczowi po obiorze tematu pełno reminiscencyj poezji szkockiego barda, to samo mogło sprawić, że Byronizm mocno pomieszał się w procesie twórczym ze Scottyzmem, że mu się w kompozycji dał przygnieść; i że przy Wallenrodzie stanęła jako równorzędna niemal figura Leander Albanus, nie taki, jakiego przedstawiły historyczne źródła,[2] ale przekształcony w ostatniego litewskiego minstrela — w Halbana wajdelotę.

Na to, że ten „ostatni w Litwie wajdelota" jest rodzonym bratem „ostatniego minstrela" szkockiego zwrócił już uwagę prof. Windakiewicz i udowodnił w zestawieniach szczegółowych. The last of old the Bards was he / Who sung of Border chivalry" („Niech wam ostatni w Litwie wajdelota / Nuci ostatnią litewską piosenkę") — And I, alas survive alone — (Samotny w obcej ziemi zestarzałem / Śpiewak, mistrz, śpiewać nie mam komu) — Here paus'd the Harp; ... the master .. gazing timid on the crowd / He seem'd to seek in every eye / If they approv'd his minstrelsy („Umilknął, stanął i dokoła słucha / Czy rycerze dalej pozwolą mu śpiewać). Przytoczenia powyższe wzięte są z początku i zakończenia pierwszej pieśni Ostatniego Minstrela i (środkowe) z zakończenia pieśni czwartej.

Nie są to jednak (jakby ze studjum Windakiewicza wynikało) analogje w obu poematach jedyne. Wszakże w szóstej pieśni Ostatniego minstrela mamy ucztę, do której zasiadają Both Scots and Southern chiefs — podobnie jak w Wallenrodzie komtury krzyżackie i „litewskie pany" z Witoldem na czele, przy której: Stewards and squire with heedful haste / Marshall'd the rank of every guest — tak jak w Wallenrodzie „młodzi giermkowie stoją do posługi kołem" za rycerzami, przy której wreszcie odbywają się również zawody śpiewacze. Po pieśni Alberta Grahama na temat, że Love was still the lord of all następuje pieśń barda Fitztravera, o którym słyszymy, że regardless of the tyrant's frown / His harp call'd wrath and vengeance down". A choć pieśń, którą tutaj śpiewa (to ukazanie Surrey'owi ducha jego umiłowanej w czarnoksięskiem zwierciadle przez mędrca Corneliusa) — nic wspólnego z temi uczuciami nie ma, to za to w tym hymnie na cześć szkockiej ojczyzny, od którego się cała ta szósta pieśń poematu zaczyna, i zwłaszcza w tej anatemie rzuconej na tych, co uczucia miłości kraju swego nie znają, znajdziemy ducha tegosamego, który tchnie z nich „starego wieszcza" litewskiego. W inwektywie jego przeciw Witoldowi: „Ale po śmierci, Niemcy, wy

1.) Który, nawiasem mówiąc, w roku następnym dodał do niej również i komplement dla zwycięskiego najeźdźcy.
2.) Postać to zresztą zmyślona (zob. Bruchnalski, l. c. str. 103)

to wszystko... itd. tosamo drży obecnie, co w tych słowach ostatniego minstrela: ~~If such there breath, go mark him~~

If such there breathe, go, mark him well...

~~„High though~~ ....

High though his titles, proud his name,
Boundless his wealth as wish can claim;
Despite those titles, power, and pelf,
The wretch, concentred all in self,
Living, shall forfeit fair renown,
And, doubly dying, shall go down
To the vile dust, from whence he sprung,
Unwept, unhonour'd and unsung.

Popisy śpiewaków przy ucztach są jednym z ulubionych efektów W. Scotta i spotykamy je zarówno w jego powieściach poetyckich, jak i prozaicznych. O takiej uczcie w The lord of the isles wspomnieli ogólnie tylko i mimochodem profesorowie Windakiewicz i Bruchnalski, nad szczegółami się ~~jednak~~ nie zatrzymując. ~~Otóż~~ Tymczasem i tutaj zasługują na uwagę pewne analogje, zwłaszcza między zachowaniem się gospodarzy uczt: pana wysp i Konrada.

„Brother of Lorn" with hurried voice
(Ronald) He said, „and you fair lords, rejoice..."

„Cieszmy się, rzecze (Konrad), czy to bracia moi,
Takie życzenia cieszyć się przystoi?...

Ważniejsze jednak jest to, że jak Konrad „siedział milczący z pochyloną głową"...

Różne uczucia w nagłych błyskawicach
Po zapalonych kreślą się licach,
Coraz to groźniej, czoło mu się chmurzy... itd.

tak też i:

The island Chieftain feasted high
But there was in his troubled eye
A gloomy fire, and on his brow
Now sudden flush'd, and faded now
Emotions such, as draw their birth
From deeper source than festal mirth.
By fits he ~~paused~~ paused, and harpers strain
And jesters tale went round in vain..

Przyszła zaś wreszcie i taka chwila, gdy — jak Konrad „na środek skoczy" i „podaj mi lutnię, puhary nalewaj!" woła pożnie — tak i Ronald, pan wysp „from the table sprang — „Fill me the mighty cup!" he said." Dodać tu jeszcze można, że Pieśń (o Klamrze Lorna), którą wśród tej uczty śpiewa bard, zawiera zaczepki pod adresem goszczących na niej braci Bruce i sprawia, że młodszy z nich, Edward, odczuwa to podobnie, jak Witold skierowane do siebie słowa wajdeloty. — Edward:

As glares the tiger on his foes...
. . . . —

Now on the bard, now on his lord
So Edward glared and grasp'd his sword! –

(Witold):

Zsiniał, poblednął, znowu się zaczerwienił
Dręczy go wściekłość i gniew i sromota.
Nakoniec, szablę ściskając u boku,
Idzie, zdziwioną gromadę roztrąca,
Spojrzał na starca... i t. d.

Wreszcie, ~~…~~, wspomnę tutaj, że słowa, któremi później Halban żegna mającego umrzeć Konrada, słowa: „ … aby sławę twego czynu
Zachować światu, rozgłosić na wieki
Obiegnę Litwy wioski i zamki,
Gdzie nie dobiegę, pieśń moja doleci,
Bard dla rycerzy w bitwach, a niewiasta
Będzie ją w domu śpiewać dla swych dzieci"...
że te słowa brzmią jak dalekie echo słów, któremi w zakończeniu tejsamej pieśni drugiej poematu Scotta błogosławi Roberta Bruce stary opat:

Bless'd in thy deeds and in thy fame,
What lengthen'd honours wait thy name!
In distant ages, sire to son
Shall tell thy tale of freedom won
And teach his infants, in the use
Of earliest speech, to falter Bruce."

Ale nie wyczerpaliśmy jeszcze kwestji wzoru i roli, jaką w rozwoju niej odgrywają przeźmiane i pieśni. Jak wiadomo z przypisu Mickiewicza do w. 425 i 426 Grażyny mamy prawo sądzić, że pomysł takiej wzory podsunęły mu jego źródła historyczne. Nawet do wprowadzenia w roli śpiewaka przedstawiciela ujarzmionego narodu, który wobec ujarzmicieli sławi przeszłość swojej ojczyzny, upoważniał poetę Becker, opowiadając w swoim Versuch einer Geschichte der Hochmeister in Preussen o podobnym występie pruskiego przeźmiana Rixela. Rzecz prosta jednak, że z chwilą powstania tego pomysłu nastąpiło zaraz naturalne, nieuniknione niemal kojarzenie się z nim reminiscencyj podobnych wzorów w utworach W. Scotta, w których się pracował Mickiewicz rozczytywał odtworzyć con amore. Reminiscencje te nieświadomie zrazu musiały oddziaływać na szczegóły całego obrazu, bądź to je powtarzając, bądź dopełniając tym lub owym drobiazgiem, bądź wreszcie stając się pobudką do rozwinięcia z większą siłą czegoś, co u Scotta występuje z mniejszą, i do przystosowania tego wzorcowo i technicznie do naczelnych idei poematu. Tę ostatnią rolę np. mogła tutaj odegrać wzorka u Mac-Ivora w Waverley'u, na której analogję z wzorą u Wallenroda zwrócił uwagę prof. Wojciechowski[1]. Przypominać swoim współbraciom – The deeds of our sires –, zawstydzić potomków, i swoim własnym bólem i wstydem zagrzać ich do czynu, wreszcie nawrócić jednego z synów, który służy wrogom, – oto cele zarówno śpiewającego na uczcie w wodza szkockiego starego barda Mac Murrough'a i wzmacniającej jego apel siostry gospodarza, Flory, jak i pieśni Wajdeloty na

[1] Pam. Lit. 1918.

woźnicy w Wallenrodzie. Oczywiście sytuacja ma tutaj inny dramatyczny charakter już przez sam fakt, iż stary Litwin występuje wobec Krzyżaków, podczas gdy Mac Murough i Flora śpiewają wśród swoich, że na miejscu kapitana Edwarda Waverley'a jest Witold, i wreszcie, że czyn o którym śni, to czyn — Wallenrodowy.

Darmobyś przytem szukał u któregokolwiek ze śpiewaków Scotta tego poczucia mocy własnej, która grzmi w pieśni Halbana, tej woli potęgi, która archanielskiemi skrzydłami i głosem w niej szumi i archanielskim przemawia głosem. Co tylko można u Scotta znaleźć, i to już nie u jego bardów, ale u niego samego, barda nad bardami, to ten sam co w pieśni wajdeloty stosunek poety do „pieśni gminnej".

Słuchałem prośnik — nieraz kmieć stuletni
Trącając kości żelazem oraczem,
Stanął i zagrał na wierzbowej fletni
Pacierz umarłych, lub rzewnym płaczem
Was głosił, wielcy ojcowie — bezdzietni...
. . . .
Jako w dzień sądny z grobowca wywoła
Umarłą przeszłość trąba archanioła,
Tak na dźwięk pieśni kości z pod mej stopy
W olbrzymie kształty zbiegły się i zrosły.
Z gruzów powstają kolumny i stropy
Jeziora puste brzmią licznemi wiosły,
Świecą zamków otwarte podwoje,
Korony książąt, wojowników zbroje,
Śpiewają wieszcze, tańczy dziewic grono —
Marzyłem cudnie, srodze mię zbudzono!

Tak mówi wajdelota, a nam trzeba dodać, że nie tylko wajdelota Halbana, ale i wajdelota Mickiewicza. Otóż posłuchajmy teraz, co mówi W. Scott w zakończeniu introdukcji do pieśni III *Marmiona*:

(I) ... marvell'd as the aged hind
With some strange tale bewitch'd my mind
Of forayers, who, with headlong force
Down from that strength had spurr'd their horse,
Their southern rapine to renew,
Far in the distant Cheviots blue,
And home returning, fill'd the hall
With revel, wassel-rout and brawl.
Methought that still, with trump and clang,
The gateway's broken arches rang;
Methought grim features seam'd with scars
Glared through the window's rusty bars,
And ever, by the winter hearth
Old tales I heard of woe or mirth,

Of lovers' slights, of ladies' charms,
Of witches' spells, of warriors' arms;

Można i tu przeciwstawić rozlewnej muzyce słów Scotta lapidarną moc akordów Mickiewicza, ale nie sposobna zaprzeczyć analogji sentymentu i obrazów bardzo bliskiej. Jak zaś wiedzieć tego i z wszystkich poprzednich zestawień, głównym ośrodkiem skupiającym koło siebie reminiscencje mniej lub więcej wyraźne lektury Scotta jest właśnie postać „ostatniego w Litwie wajdeloty", co zresztą mocniej jeszcze tylko musi nas utwierdzać w przekonaniu, że cały pomysł tej postaci mamy do zawdzięczenia nie komu innemu, tylko ostatniemu minstrelowi wielkiego pieśniarza z Abbotsfordu.

Co się tyczy innych postaci poematu Mickiewicza, to choćby się można doszukać także i z niemi wiążących się analogji w poezji Scotta, – występują one w każdym razie w mierze już bardzo skromnej. „Powieść o Aldony losach" najbardziej jeszcze przypomina ustęp z czwartej pieśni *Pana wysp*, słowa:

Then tell, how with their Chieftain came
In ancient times a foreign dame
To yonder turret grey..

i potem, gdy czytamy, że:

... oft, when moon on ocean slept,
That lovely lady sate and wept
Upon the castle-wall
And turn'd her eye to southern climes,
And thought perchance of happier times,
And touch'd her lute by fits and sung
Wild ditties in her native tongue..

i gdy jeszcze zaraz potem słyszymy, że były to dla tych, do których uszu te piosnki z wieży dolatywały: „the sounds, as of a captive lone, that mourns her woes in tongue unknown" – wszystko to może się nam wydać bardzo bliskiem temu, co w drugiej pieśni *Wallenroda* mówimy o Aldonie. Ale przecież sytuacja ogólna Edyty of Lorn jest zupełnie inna i ona sama nic też wspólnego z Aldoną nie ma.

Ma natomiast pewne rysy wspólne Mortham z *Rokeby* z Konradem. Przynajmniej to, co opowiada o nim w III, 22 Bertrand Risingham bandycie Denzilowi, zgadza się z tem, co o Konradzie mówi w chwili „obozów" Krzyżacy pod niejednym względem. „... I knew him long, yet ne'er / Knew him that joyous cavalier / Whom youthful friends and early fame / Call'd soul of galantry and game („Konrad nie słynął w przydwornym orszaku / Gładkością mowy, składnością ukłonów") – A moody man he sought our crew / Desparate and dark / Whom no one knew / And rose, as men with us must rise / By scorning life and all its ties / ... On his sad brow nor mirth nor wine / Could e'er one wrinkled knot untwine – („Konrad pijanej świetlicy nie lubił pustoty / Konrad pijany nie dzielił biesiady") – Formost he fought in every broil („W bitwach na wałach pierwszy był na murach / Pierwszy zdobywał pohańców okręty") Then scornful turn'd him from the spoil..

(Ani raz broni dla podłego zysku nie przedał w służbę... itd.)¹) Podobieństwa tych charakterystyk zaprzeczyć zdaje się nie można. Można tylko powiedzieć, że jest to podobieństwo czysto powierzchowne, że przyczyny podobnego zachowania się tych dwu ludzi w pewnych okresach ich życia są zupełnie różne, i że pomysł takiej kreacji poetyckiej jak Wallenrod powstał z pewnością bez jakiejkolwiek zależności od kreacji Morthama, choćby nawet niejasne reminiscencje jego charakterystyki w sumowaniu ogólnej charakterystyki Konrada przez Krzyżaków mogły coś zaważyć. W każdym razie warto było i o tej analogii tutaj wspomnieć, choćby dla zaznaczenia, że na upartego moglibyśmy się wpływu Scotta dopatrywać nawet tam, gdzie ~~najwyraźniej wydaje się~~ wpływ Byrona okazał się najwyraźniejszym.

V

Nasuwa się teraz pytanie, czemu ~~gdy~~ podczas gdy o byronizmie Wallenroda mówiono i pisano wciąż od chwili ukazania się poematu po dzień dzisiejszy — o jego skottyzmie tymczasem powiedział nam coś po raz pierwszy dopiero prof. Windakiewicz w r. 1914? Jużci przyczyna musi być ~~[illegible]~~ zapewne tasama, dla której wogóle nie zajmowano się stosunkiem naszej poezji romantycznej do twórczości Scotta — aż do wspomnianej tu już niedawno książki Windakiewicza, której inicjatywa pod tym względem stanowi wybitną autora zasługę. Przyczyną tej trzeba chyba upatrywać w tem, że systematyczne studja literacko-porównawcze do niedawna jeszcze należały u nas do rzadkości, że na filjacje zwracano uwagę tylko na podstawie skojarzeń mimowolnych, bez ścisłejszego ich kontrolowania tekstami, że w takich warunkach ten poeta, którego się lepiej pamiętało, który kiedyś silniejsze wywierał wrażenie miał przy tych skojarzeniach pierwszeństwo. Potężniejsza zaś o wiele indywidualność autora Kaina mocniej niezatarcie przykuwała uwagę, rysy charakterystyczne jego twórczości mocniej wryły się w pamięć swojem błyszczącem ostrzem, — słowem, jego osoba i poezja zasłoniła cichszą i łagodniejszą osobę i poezję Waltera Scotta — jak spółczesnym czytelnikom, tak i potomnym.

Z pewnością też i (Mickiewicz sam) wpływ Byrona na swoje dzieło uświadamiał sobie doskonale, a o tem zaś, żeby sobie uświadamiał jego skotyzm nic w każdym razie nie wiemy. „Ideę litewskiego poematu ~~w Krymie jeszcze powziętej~~ zrazu nazwał nawet ~~w 1825~~, ole podobieństwo z Larą". Choć zaś z faktu, że ją na nowo podjął, można wnosić, iż w nowem ukształtowaniu pomysłu już to podobieństwo nie zaszło, to jednak z tego, co jako profesor Collège de France mówił o wpływie Byrona na poezję słowiańską, wynika wcale jasno że świadomość wpływu tego jego własnego, była źródłem takiego ogólnego poglądu najistotniejszym. „Byron — mó-

notka

¹) Wyjątek czyniono niekiedy dla romansów Niemcewicza, Bernatowicza, lub Krasińskiego. Można zresztą ~~i~~ zauważyć, że nawet w ostatnich czasach, kiedy się już Scottem poczęto zajmować u nas żywiej, kiedy obok Windakiewicza wysunął się jako doskonały znawca tego pisarza Wojciechowski, obaj ci uczeni niezwykle baczniejszą zwrócili uwagę na twórcę Waverleya niż na twórcę Pani Jeziora i Pieśni ostatniego Minstrela. ~~A jednak wszechstronne poezje Scotta nie małe też w historji polskiej poezji [illegible]~~ Świadczy o tem fakt, że w Przed... Pana Tadeusza, którego scottyzm najjaskrawiej [illegible]

wił. 20 grudnia 1842 r. (Lekcja III) jest tajemnem ogniwem, łączącem wielką literaturę słowiańską z literaturą Zachodu. Można nawet powiedzieć, że u narodów zachodnich przerwała się genealogja poetycka, kiedy tymczasem typy stworzone przez Byrona mnożą się ciągle i przybierają postać coraz wznioślejszą pod piórem Słowian." — Czyż można wątpić, że w tej wielkiej wzniosłości mówiąc miał na myśli przedewszystkiem Konrada Wallenroda i Konrada z Dziadów? A zatem i pokrewieństwo ich z „typami stworzonymi przez Byrona" odczuwał, mimo tę większą wzniosłość, wyraźnie. Tymczasem

~~[illegible] i nawet w Panu Tadeuszu, [illegible]~~ zbadali, reminiscencyj epizodów nie zauważyli, choć ich tam wcale nie brak. Czyż np. opis zamku Horeszków nie przypomina wcale wyraźnie opisu zamku Rokeby w poemacie pod tym tytułem (V, 4)

The huge old hall of knightly state (Sień wielka jak refektarz... itd)
Dismantled seem'd and desolate.
~~Pennon~~ ....
The Gothic vault seem'd funeral cave.
Pennon and banner waved no more
O'er beams of stag and tusks of boar
Nor glimmering arms were marshall'd seen
To glance those silvan spoils between
(Ściany bez żadnych ozdób, ale mur chędogi
Sterczały wkoło sarnie i jelenie rogi)

Wogóle cały nastrój tak zbliżony, że nawet ów old grey porter, który tam wprowadza Wilfryda mimowoli przybiera w wyobraźni naszej rysy horeszkowskiego klucznika. A teraz weźmy z tymże samym poemacie (IV, 3) obraz lasu:

Hoary yet haughty frowns the oak (Dąb starożytny, sięć wichrów na swój kark garbaty)
Its boughs by weight of ages broke (wspiera się ... itd)
And towers erect, in sable spire,
The pine-tree scathed by lightening-fire,
The drooping ash and birch, between
Hang their fair tresses o'er the green
(H---- .. stoi pośród grona
Para nad całą leśną gromadą wzniesiona
Wysmukłości kibici i barwy powabem
Brzoza biała kochanka z małżonkiem swym grabem)
And all beneath, at random grow
Each coppice dwarf of varied show..
(A niżej drzewa leśna, głóg w objęciu kalin... itd)

I szczegóły i przedewszystkiem styl opisu uderzająco podobne. A teraz posłuchajmy pibroch'u na łodzi w Pani jeziora (II, 17) i zastanówmy się, czy nam nie przypomni żywo Koncertu Wojskiego porównanego z Koncertem Jankiela:

At first the sound, by distance tame,
Mellow'd along the waters came,
And, lingering long by cape and bay

tkoi o Waltera Skocie mówił z katedry również kilkakrotnie, ale wpływ jego na twórczość Słowiana uważał już wtedy za wręcz szkodliwy, żeby się zaś sam do grzechu ulegania mu przyznał, nigdy do poznania nie dał. Szło jednak wówczas Mickiewiczowi wyłącznie tylko o ducha poezji, a nie o jej artyzm, ani o literacki rozwój. Gniewał go w Skocie stosunek jego

---

Wail'd every harsher note away;
Then bursting bolder on the ear,
The clan's shrill Gathering they could hear;
Those thrilling sounds, that call the might
Of old Clan-Alpine to the fight.
Thick beat the rapid notes, as when
The mustering hundreds shake the glen,
And, hurrying at the signal dread
The batter'd earth returns their tread.
Then prelude light, of livelier tone,
Express'd their merry marching on,
Ere peal of closing battle rose,
With mingled outcry, shrieks, and blows;
And mimic din of stroke and ward,
As broadsword upon target jarr'd;
And groaning pause, ere yet again
Condensed, the battle yell'd amain;
The rapid charge, the rallying shout,
Retreat borne headlong into rout;
And burst of triumph, to declare
Clan-Alpine's conquest—all were there.
. . . .
. . .
The warpipes ceased; but lake and hill
Were busy with their echoes still;
And, when they slept, a vocal strain
Bade their hoarse chorus wake again,
While loud a hundred clansmen raise
Their voices in their Chieftain's praise.

Koncerty z *Pana Tadeusza* umiemy na pamięć, więc nie trzeba ich tutaj przytaczać. Warto przytoczyć ~~tutaj~~ jeszcze zakończenie z koncertu na harfie w balladzie Scotta p.t. *Thomas the rhymer*

There paus'd the harp: its lingering sound
Died slowly in the ear
The silent guests still bent around
For still they seem'd to hear

(Tu przerwał... umilkły struny... wszystkim się zdawało...)

~~Dorbiny~~ wspomni, że Scott wyprzedza czasem o wiele swoich opowiadań [illegible] [illegible] [illegible] za przestrogą i [illegible], że to ostatnia pieśń *Pana Wojskiego* [illegible] [illegible] przypomina poniekąd *Pana*

do każdej treści utworu zawsze niemal jednakowy, gniewał fakt, że autor „bierze bohaterów jak marjonetki, porusza nimi dowolnie, ~~p~~ gada za nich i o nich zawsze tonem wyższego, z niejaką poufałością bardzo krzywdzącą". Widział w tem „i pychę może jeszcze większą niż pycha Byrona". Walter Scott – dowodził w końcu – „pisał dla zabawy ogromnej masy czytelników bezczynnych." 1) Otóż pisanie dla zabawy było dla Mickiewicza jakąś profanacją poezji i świętego, kapłańskiego powołania poety. I takie też, mniej lub więcej świadome pojęcie tej sprawy miał cały polski zawsze romantyzm a dzięki niemu w przeważnej ~~wszystkiej~~ ogóle polskiej przetrwało to pojęcie przez cały prawie wiek XIX. Tem pojęciem tłumaczy się np. stosunek romantyków do Fredry, tem się tłumaczy długotrwałe ignorowaniem niemal strony czysto estetycznej w polskiej krytyce i historji literatury, i tosamo też się wyjaśnia potrącone tylko wspomnienie o Scocie na wyłączną korzyść Byrona. Jeżeli zatem mówimy, że Mickiewicz uświadamiał sobie pokrewieństwo Konrada (jednego i drugiego) z typami stworzonemi przez Byrona, to należy przytem dodać, że z pewnością – wówczas przynajmniej, gdy mówił o tem z katedry w Collège de France – myślał ~~tylko~~ przedewszystkiem o duchowem pokrewieństwie, o tem, które wynikało z duchowego pokrewieństwa twórców. I jeżeli też z tonu, którym

---

Dodajmy wreszcie, że introdukcje liryczne do poszczególnych pieśni i części wstępne za przesłaniem są w epicznem Scottowskiem sposobie i że niektóre brzmią również głosem jakby znanym nam z Pana Tadeusza ~~Tadeusza księgi XI~~: Oto np. początek VI pieśni Pana wysp:

O who, that shared them, ever shall forget (O roku! kto cię widział...)
The emotions of the spirit-rousing time,
When breathless in the mart the couriers met
Early and late, at evening and at prime;
When the loud ~~[illegible]~~ cannon and the merry chime
Hail'd news on news, as field on field was won,
When Hope, long doubtful, soar'd at length sublime,
And our glad eyes, awake as day begun,
Watch'd Joy's broad banner rise, to meet the rising sun!

Albo tejże samej introdukcji stanca III:

Such news o'er Scottland's hills triumphant rode,
When 'gainst the invaders turn'd the battle scale
When Bruce's banner had victorious flow'd („gdzie mężnie wojny...")
O'er Loudoun's mountain, and in Ury's vale (od puszcz libijskich leciał do Alpów...)
. . . .
And many a fortress, town, and tower, was won
And Fame still sounded forth fresh deeds of glory done. (Zwycięstwo i zabór
Bitwy przed nim i za nim. [Stara wygnał tyla ... szła hucząc ku północy itd.)

1) Lekcja XV, 22 lutego 1842 r.

mówił o Scotcie wnioskujemy, że nic wspólnego między nim a sobą nie widział, to znów z tem zastrzeżeniem, że o stronie czysto literackiej, o rodzaju zdolności a nawet upodobań artystycznych tutaj wcale zapewne nie myślał. Kiedy donosiąc Odyńcowi o skończeniu piątej pieśni Pana Tadeusza, dodawał, że wszystkie mu się podobają, „bo z nich nic mi nie idzie, jak z kilku kart wyrwanych z Walterscotta", to wówczas niewątpliwie dobrze sobie zdawał sprawę z rodzajowego w sensie literackim pokrewieństwa nowego poematu z romansami Scotta. Ale poza aktem tworzenia, w czasie którego — z woli, czy mimo woli — artystą był jednak przedewszystkiem, była to dla niego sprawa drugorzędna.

Jako artysta łączył w sobie Mickiewicz całe bogactwo genialności obu angielskich poetów. Ze Scottem miał wspólny cały jeden olbrzymi konar swego artyzmu, ten mianowicie, który się karmił sokami ziemi rodzonej i tradycji; ale jako duch w najistotniejszem, najgłębszem tego słowa znaczeniu był mu pogodny, zawsze jednakowo dobrodusznie uśmiechnięty, mądry mądrością beznamiętnego i egoistycznego spokoju autor Waverley'a obcy i daleki. W Byronie natomiast odczuwał jako człowiek w człowieku najbliższe pod wielu względami powinowactwo; to zaś poniekąd sprawiło, że obcował z nim duchowo częściej i bardziej intensywnie, niż z którymkolwiek innym poetą, i że skutkiem tego wspólne rysy poezji swojej z jego poezją spostrzegał łatwiej i wpływ jego dzieł na swoje uświadamiał sobie wyraźniej.

Czasem jednak pomiędzy rozmiarami poszczególnych wpływów na pisarza a stopniem ich uświadomienia sobie przez niego zachodzi stosunek proporcjonalności wprost odwrotny. Słowacki w Balladynie np. widział jedynie wpływ Króla Leara, gdy tymczasem dla każdego czytelnika oczywistsze tam są wpływy Snu nocy letniej i Macbetha. Niewątpliwie twórca wyższej miary wśród samego procesu tworzenia bardzo rzadko wogóle uświadamia sobie wpływy literackie (i jakiekolwiek zresztą), które w tym procesie współdziałają. Odkrywa je (jeżeli wogóle odkrywa) on sam a posteriori dopiero, w gotowem już dziele, tak samo jak i jego czytelnicy. I tak też jak im, i jemu jedne wpadają w oko, drugie nie, jedne wyraźniej, drugie mniej wyraźnie. U czytelnika będzie to zależało od tego, które z tych źródeł literackich lepiej zna i dokładniej pamięta, u samego poety zaś od tego, do którego z nich częściej myśla powraca. No i przytem, gdy się mówi, że poeta spostrzega wpływy zwykle dopiero w gotowem dziele, trzeba pamiętać, że „w gotowem" nie znaczy koniecznie „w napisanem". Dla niego samego gotowem ono jest właściwie już wówczas, gdy z idei wyłoniły się wyraźne wizje całości i najważniejszych szczegółów. To jest akt twórczy pierwotny najistotniejszy. Potem poeta myśli już o zakomunikowaniu go ludziom, o przeniesieniu dzieła ze swojej wyobraźni do wyobraźni czytelników i tworzy wówczas formę, formę podania i udzielenia swego utworu drugim. Jest to oczywiście także akt twórczy, ale już pochodny, przeplatany refleksją, a przeżywanie treści jest w nim nawogół już wtórne, choć może ją jeszcze różnorako przekształcić i uzupełnić.[1] Otóż już po tym akcie pierwotnym może się zjawić

[1] Wogóle zresztą dwa odrębne procesy tworzenia: właściwego i ostrzeniowego dla drugich mogą się wzajemnie przeplatać częściami.

krytycyzm a z nim i dostrzeganie obcych wpływów. Nie wiemy, czy Mickiewicz miał już napisaną część jakąś „literackiego poematu", kiedy go dla podobieństwa z Larą porzucił, czy też miał ten poemat wówczas dopiero „w głowie", ale powiedzenie, że go komponował na wzór Lary[1] (czy jakiegokolwiek zresztą innego) byłoby w każdym razie nieścisłe. Nietylko nie komponował na wzór żaden, ale nawet, gdy tylko spostrzegł podobieństwo, porzucił. I to zupełnie przecież zrozumiałe, że kiedy poeta spostrzeże nieoryginalność swego tworu, choćby częściową tylko, zniechęca się do niego; wszakże ambicję oryginalności ma każdy.

Na szczęście tym razem twór, raz poczęty, nie ustąpił tak łatwo z imaginacji, rozwijał się w niej dalej i przybrał wkońcu taką postać, że podobieństwo z Larą stanowiło w nim już tylko szczegół. Że zaś Mickiewicz w tym czasie (w Moskwie) zaczytywał się według wszelkiego prawdopodobieństwa w Scocie[2], nic nie dziwnego, że wzrost poematu odbywał się częściowo przynajmniej na (niewidzialnych może zresztą dla poety) drożdżach tej lektury. Urósł na nich przedewszystkiem Halban; ten zaś już przez to samo, że wszedł do poematu w roli tych [illegible], musiał siłą rzeczy rozszerzyć i skomplikować jego kompozycję, i przez to samo też już oddalić ją od toru kompozycyjnego Byrona, a zbliżyć do toru Scotta. W ślad zatem przyszły też i pewne Scottowskie sposoby i środki, jak system stopniowego roztajemniczania, uczta z popisami pieśniarzy, wtrącona w tok akcji opowieść historji bohatera, co wszystko wraz z podziałem na sześć rozdziałów, przeplatanych tu i ówdzie hymnem, pieśnią czy balladą, nadaje Konradowi Wallenrodowi znamiona wybitnego pokrewieństwa rodzajowego z epyljonami — nie Byrona, ale właśnie Scotta.

A teraz — dobrze — powie ktoś, wysłuchawszy całych tych przydługich wywodów, — to ze Scotta, tamto z Byrona, a jeszcze tam gdzieindziej coś o Moore coś można[3], o Schillera[4], ba o Chateaubriandzie i o Racinie nawet[5] — cóż wreszcie pozostanie ostatecznie samemu Mickiewiczowi? Główna idea? Ale przecież i tę wywodzi się z Kotzebuego, Machiavellego, czy jeszcze tam kogoś!

Otóż co do idei naprzód, to z Machiavellego, Kotzebuego, Coopera może jeszcze, mógł przyjść tylko pomysł jej realizowania w danych warunkach politycznych, ale ona sama — idea bezwzględnego poświęcenia ojczyźnie wszystkiego, włącznie z męką sumienia i zbawieniem własnej duszy — ta idea była rodem tylko z rozpaczliwej doli ujarzmionego narodu i z ducha buntu przeciw tej doli rozpłomienionego w duszy największego syna owej ojczyzny. I oto właśnie ta idea potęgą swoją własną i potęgą przeżycia jej przez wielkiego poetę podniosła postać jego poematu na taką wyżynę, że stamtąd oglądane wzorowy ich literackie muszą się wydać czemś stosunkowo małoważnem. Głównego naprawdę pierwowzoru ani dla Konrada w Byronie, ani dla Halbana w Scocie nikt przecież nie wskaże. Zestawienia analogij między kreacjami Mickiewicza a kreacjami tych angielskich poetów, wykrycie wszystkich wogóle możliwych reminiscencyj ich utworów w Konradzie Wallenrodzie interesującem być może przedewszystkiem dlatego, że pozwala widzieć i podziwiać, jak to wszystko

---

1) wyrażenie dość utarte w krytyce literackiej, nawet w odniesieniu do wielkich poetów.
2) Zob. List do Odyńca z 1827 r. Korr. II str. 147. 3.) Bruchnalski: Mickiewicz a Moore (Pam. Tow. Lit. A. Mickiewicza V)
4.) Bruchnalski, Wydanie Wallenroda wstęp LII i objaśnienia str. 103, 121, 125 5.) tamże, wstęp str. XLIX–LI.

w tym wielkim poemacie, „z olbrzymie kształty zbiegło się i zrosło" i jakie nowe, jak bardzo inne, jak jedynie Mickiewiczowskie ożywiło te kształty tchnienie. Ktoby zaś tej różnicy duchowych rozmiarów nie widział i tego tchnienia nie czuł, a myślał, że wykazawszy źródła literackie utworu całą treść jego odsłonił, temuby zaprawdę słowami poety powiedzieć należało: „O kółkach i sprężynach rozum wasz naucza, lecz nie widzicie ręki i klucza."

---

to w swe wiersze wcisnął, ale nie pełnym tylko borgiem